مخمل آبی: تناقض‌های پسامدرن

نُرمن ک. دنزن، ترجمهٔ هوشیار انصاری‌فر

دنیای غریبی است، نیست؟ (سَندی، در ***مخمل آبی***، ۱۹۸۶)
قصه‌ای دیگر نمانده است تا رودرروی زندگی قرار گیرد. (بودریار)
پسامدرن چیزی است ... که در پی شیوه‌های نوین عرضه است ... تا حس تندتری از عرضه‌ناپذیر را منتقل کند.(لیوتار)

درآمد

سامان‌دهندهٔ بحث من این فرض است: فیلم‌های معاصری از قبیل ***مخمل آبی*** (۱۹۸۶) اثر دیوید لینچ می‌توانند در مقام اظهاریه‌های فرهنگی شوند؛ اظهاریه‌هایی فرهنگی که وحشت‌ها و واقعیت‌های وانمود شده‌ای را که از دیده لیوتار و بودریار در دورهٔ پسامدرن متأخر وجود دارند، درون "امریکا"ی شهرستان (لامبرتن، ایالات متحدهٔ امریکا) به تمامی اندریافت می‌کنند. چنین فیلم‌هایی باید فراهم‌کنندهٔ فهمی عمیق‌تر باشند از انواع مردان و زنان و انواع تجربه‌های زینامه‌ای (biographical) که دورهٔ پسامدرن متأخر فرا راه اعضای خود می‌گذارد. چنین خوانش‌هایی می‌باید به کار روشن‌تر ساختن معانی

گونه‌گون فرهنگی، زیباشناختی و جامعه‌شناختی بیایند که اصطلاح پسامدرن در سال‌های آخر دههٔ هشتاد پیدا کرده است. همچنین لازم است که این خوانش‌ها دوشادوش دیگر تصفیه‌های درون نظریهٔ فرهنگی پسامدرن عمل کنند. از این رو ابتدا از ساخت روایت این فیلم بحث می‌کنم، سپس به خوانش فیلم بر مبنای نکات تفسیری می‌پردازم که در پی به تفصیل می‌آیند. (خوانشی بر مبنای نقدهای این فیلم در مطبوعات عامه‌پسند). من از این دیدگاه گراسبرگ که «معنای هر متن همواره عرصهٔ نبرد و تقلاست» جانبداری خواهم کرد؛ دیدگاهی که این فیلم را هم دربر می‌گیرد. منتقدان به لحاظ معناهایی که برای این فیلم قایل‌اند، تقسیم‌بندی شده‌اند. بنابر مشاهدهٔ رابرتسن در نشریهٔ *نیویورک تایمز*: «این فیلم ـ که از بحث‌انگیزترین‌های سال است و تماشاگران را به دو دسته تقسیم کرده است: آن‌ها که بسیار دوستش دارند و به نظرشان درخشان و باورنکردنی است و آن‌ها که ازش متنفرند و به نظرشان مشمئزکننده و بیمارگونه است ـ در سه هفتهٔ گذشته در سرتاسر نیویورک گل کرده است.»

چارچوب تفسیری

اول این که فیلم‌هایی مثل *مخمل آبی* دو مشخصهٔ متن پسامدرن‌گرا را که جیمسن شناسایی کرده است، توأمان به نمایش می‌گذارد؛ یعنی امحای مرزهای میان گذشته و حال (نوعاً در قالب تقلیدیه و مضحکه) و برخورد بازمان به گونه‌ای که سوژهٔ بیننده در یک زمانِ حالِ همیشگی قرار بگیرد. دوم این که این فیلم‌ها، که من نوستالژی پسامدرن متأخر خواهمشان نامید، امر عرضه‌ناپذیر (فساد، گوش‌های بریده، خشونت جنسی، قساوت، جنون، همجنس‌گرایی، خفت زنان، آیین‌های دگر ـ خود آزارانه و سوءاستفاده از مخدر و الکل) را از طرقی پیش چشم تماشاگر می‌کشند که مرزهای معمول میان زندگی خصوصی و عمومی به چالش خوانده می‌شوند. سوم این که جنسیت و خشونت عنان گسیخته‌ای که این فیلم‌ها باز می‌نمایند به معنای "باتای"ای کلمه، دلالت بر شیوه‌هایی از آزادی و خود ـ بیانگری می‌کنند که دورهٔ پسامدرن متأخر از آن در هراس است و در عین حال به سمت آن کشیده می‌شود.

چهارم این که *مخمل آبی* و دیگر فیلم‌های این نوع در حال ظهور، به مثابه متون مدعی فرودستی زنان خوانش شده‌اند. این متون حامی زن باوری نیستند. زنان در آن‌ها ابژه‌های سنتی جنسی‌اند و در *مخمل آبی* پذیرندگان خشونت جنسی و جسمانی. زنان متعلق به یکی از این دو مقوله‌اند: مقولهٔ ازدواج احترام‌انگیز طبقهٔ متوسط یا مقولهٔ جنسی، حرفه‌ای و عاری از احترام. این متون فرهنگی ادامه‌دهندهٔ آن نظام قشربندی جنسی‌اند که یقیناً پیشاپسامدرن است.

پنجم این که این فیلمها صرفاً بازگشت‌کننده به گذشته، به صورت نوستالژیک و بازگردانندهٔ گذشته به حال، آن گونه که جیمسن اظهار می‌کند، نیستند. گذشته را حال می‌کنند، اما در نوستالژی برای گذشته، وحشت را هم اندریافت می‌کنند. دال‌های گذشته (یعنی موسیقی راک اندرُل دهه‌های پنجاه و شصت) نشانه‌هایی‌اند از ویرانگری. به معنایی که لیوتار مراد می‌کند، این فیلم‌ها جنگی علیه گذشته به پا می‌کنند.

ششم این که به این منظور دو صورت نوستالژی شناسایی می‌کنند: امن و ناامن. این دلپذیر را که زندگی بزرگسالان طبقه متوسط با زنجیری استوار به گذشته بسته شده است، خلق می‌کنند؛ و از این طریق بحث آن را پیش می‌کشند که پای موسیقی راک اندرُل جوانان اگر به بزرگسالی کشیده شود، راه به خود ویرانگری و خشونت می‌برد.

هفتم این‌که *مخمل آبی* با تعبیهٔ دو شکل از گذشته (قدسی و دنیوی) در زمان حال، مرزهای حال را تا درون آینده پیش می‌راند؛ آینده‌ای که در آن واقعی و بیش ـ واقعی، اموری همواره واقعی‌اند، نه امکاناتِ صرف.

هشتم این‌که فیلم‌هایی از قبیل *مخمل آبی* در عین حال حواشی اجتماع را به کانون جامعهٔ من می‌کشانند و در معرض دید می‌گذارند. این حواشی آکنده از خشونت (دیوهای مخدر و منحرفان جنسی) حالا در شهرستان‌های کوچک مستقر شده‌اند؛ در همسایگی امریکایی‌های متعلق به طبقهٔ متوسط و پایین که سعی می‌کنند با امنیت و احترام

زندگی کنند. این فیلم‌های پسامدرن متأخر، خشونت و وانموده را اندریافت می‌کنند، نه فقط در دیزنی لند، ام.تی.وی یا آگهی‌های تلویزیونی. این پدیدارها را در هر روزه اندریافت می‌کنند و وانموده را به چنان نقطه عطفی می‌رسانند که تاکنون به خود ندیده است. این بحث‌هاست که در این نوشته بدان‌ها خواهم پرداخت. حالا سراغ روایت فیلم می‌روم.

روایت

روایت *مخمل آبی* صاف و صریح است؛ در لامبرتن ایالات متحده امریکا رخ می‌دهد. قهرمان، جفری بومان، پسر صاحب فروشگاه سخت‌افزاری از طبقه متوسط است که در گشایش فیلم ضربه‌ای می‌خورد. جفری که تعطیلات تابستان را از دانشکده به شهر خود آمده است در فروشگاه کار می‌کند. در حال عبور از زمینی یک گوش بریده پیدا می‌کند. گوش را پهلوی کارآگاهی می‌برد و درگیر معمای کشف صاحب گوش و چگونگی راه پیداکردنش به آن قطعه زمین می‌شود. سَندی، دختر زیبا و موطلایی کارآگاه به کمکش می‌آید. جفری و سندی، دارتی وَلِنز خوانندهٔ ناآرام باشگاه‌های شبانه و ساکن طبقهٔ هفتم یک مجتمع ساختمانی را تحت نظر می‌گیرند. جفری دزدانه به خانهٔ دارتی می‌رود و در گنجه پنهان می‌شود. دارتی او را پیدا می‌کند و با تهدید چاقو وادارش می‌کند که لباس‌هایش را درآورد. شروع می‌کند به اغواکردن او، ولی فرانک، که ساقی محلی بددهن، معتاد و میخواره است، سر می‌رسد. جفری شاهد اجرای یک مناسک غریب جنسی میان فرانک و دارتی است. دارتی بردهٔ جنسی فرانک است که پسر و شوهرش، دان را ربوده است. فرانک گوش دان را بریده است. به دنبال آن جفری به دنیای وحشی و دیگر خود آزارانهٔ جنسی دارتی کشیده می‌شود و اغوای او می‌شود. به درخواست او، کتکش می‌زند. فرانک سر از کارشان درمی‌آورد؛ آن‌ها را به یکی از باشگاه‌های فرانک می‌برند، جایی که پاتوق همپالکی‌های فرانک است. آن‌جا با دین استاکول روبه‌رو می‌شوند که خوانندهٔ اتو کشیده و عروسکی باشگاه‌های شبانه است و مرد شبی را برای فرانک و دوستانش می‌خواند. از باشگاه می‌روند به حاشیهٔ شهر؛ جایی که جفری کتک می‌خورد و به حال خود رها می‌شود. جفری خودش را به شهر، به خانهٔ سندی می‌رساند. دوتایی به مهمانی مدرسه می‌روند و به‌سان عشاق، چهره به چهره می‌رقصند. در بازگشت روی پلکان خانهٔ سندی‌با دارتی روبه‌رو می‌شوند که عریان است و عشقش را به جفری بلندبلند اعلام می‌کند. («بذر تو در من است»). مادر سندی، دارتی را می‌پوشاند و سندیِ دهشت‌زده را تسکین می‌دهد. دارتی را به بیمارستان می‌فرستند. جفری به خانهٔ دارتی می‌رود و آن‌جا دو مرد مرده را پیدا می‌کند: دان و یک پلیس خلافکار. کارآگاه، پدر سندی، جفری را به خانه می‌برد. فیلم بعد از ازدواج سندی و جفری تمام می‌شود، در حالی که دارند با خانواده‌هایشان گوشت بریان می‌خورند.

خوانش راهبر ـ واقع‌گرا

در سطح راهبر ـ واقع‌گرا این فیلم چگونه خوانش شده است؟ در این بخش خوانش‌هایی را بررسی می‌کنم که در شاهراه متون فرهنگی عامه‌پسند امریکایی آورده شده است. قصهٔ اخلاقی *مخمل آبی* قصه ساده‌ای است. مرد جوانی در جهان به راه شر می‌افتد. تسلیم این شر می‌شود، ولی سرانجام بازگشت می‌کند و جایگاه خود را در محدودهٔ امن جنسی زندگی متأهلی طبقهٔ متوسط، در کنار عروسی جوان و زیبا می‌یابد. با این حال مناسک سادهٔ قصهٔ فصلی فیلم، تمام عرضه‌ناپذیرهای زندگی هر روزه (گوش‌های بریده، کشتارها، جنسیت عنان‌گسیخته، خشونت ناشی از الکل، مخدر و و مناسک دگرـ خود آزارانه) را در درون نوستالژیایی برای زمان گذشته کار می‌گذارد، نوستالژیایی که شامل حاشیه‌ای صوتی است. پر از ترانه‌های راک اندرُل دهه‌های پنجاه و شصت (*معماهای عشق*، در *رویاها*، *مخمل آبی*) این عرضه‌ناپذیرها دیوار به دیوار و درست زیر رویهٔ زندگی شهرستانی و خانگی امریکایی تصویر می‌شوند.

مخمل آبی چون حکایت گناه و توبه

تقریباً تمام نقدها، فیلم را چون حکایتی از سن‌آوری (coming - of - age) خوانش کرده‌اند. اظهارنظرهایی که در پی می‌آیند، مشتی نمونهٔ خروارند. دیوید انسن در *نیوزویک* نوشت: «*مخمل آبی* حکایتی گنه‌آلود است از گناه و توبه و عشق حقیقی که در آن، کهن‌الگوهای بتی و آرکی و وُرنیکا در جهان توهم‌آلود نهاد رها می‌شوند.» انسن ادامه می‌دهد: «*مخمل آبی*... همچون داستان پسری از دو دههٔ چهل و پنجاه جلوه می‌کند، ولی انگار پسری از آثار هاردی پرسه‌زنان سر از فیلمنامه‌ای به قلم مارکی‌دوساد درآورده باشد.» پاولین کیل در *نیویورکر* نوشت:

> تماشاچی به شم خود تشخیص می‌دهد که این فیلمی است راجع به سن‌آوری که کشف این شبکهٔ دگرخودآزار تبهکاری توسط جفری از هر لحاظ مربوط است با علیل شدن پدرش و موقعیت تازهٔ خودش در مقام انسانی بالغ. انگار که دیوید لینچ دارد می‌گوید: دنیای ترسناکی است آن بیرون و (در حالی که دست به سرش می‌زند) این تو.

مخمل آبی چون هنر دینیِ تصویرگر شر

تمثیل بزرگ شدن، در پیوند با گناه و توبه در خوانش‌هایی شرح و بسط بیش‌تر پیدا کرده است که عناصر گناه را درون یک متن دینی به هم می‌آمیزند؛ متنی دینی که سر وکارش با شر است. «جیمز م. وال» در نشریهٔ *کریسچن سنتری*، به دلیل کندوکاو ظریف فیلم در شر به منزلهٔ واقعیتی زشت در زندگی، آن را بهترین فیلم سال ۱۹۸۶ خوانده است. وال فیلم را استعاره‌ای معاصر می‌خواند از یکی از نامه‌های پولس رسول به کلیسای روم. در این نامه، پولس گناه‌آلودگی را وضعیتی توصیف می‌کند که شامل حال جملهٔ مخلوقات است. فیلم، به ادعای وال، بیانگر این حرف پولس است که مخلوقات خداوند همگی مبدع شرند و نافرمان والدین، بی‌خرد و بی‌ایمان‌اند و سنگدل و شقی. با این حال او می‌گوید صحنه‌های قساوت و خشونت جنسی فیلم چنان زشت و واقع‌گرایانه‌اند که نمی‌تواند تماشای فیلم را الزاماً به همه توصیه کند. به رغم این همه فیلم را با آثار نقاش سدهٔ پانزده، هیرونیموس بوش، مقایسه می‌کند. فیلم لینچ مثل نقاشی بوش، به جان اثر هنری دست می‌یازد: واقع‌گرایانه چهرهٔ نمایش‌ناپذیر را تصویر می‌کند تا حرف خودش را دربارهٔ ارزش‌های غایی انسانی بزند. خوانش واقع‌گرایانهٔ وال را باید در مغایرت با خوانش جان سایمن دید که فیلم را هرزه‌نگاری تلقی می‌کند.

مخمل آبی چون آیین هرزه‌نگارانه

اما از زبان سایمن:

> چه مدت می‌گذرد که یک فیلم امریکایی را مثل اباطیل کسالت‌آوری که اسمش را گذاشته‌اند *مخمل آبی*، گلباران نکرده‌اند؟... هرزه‌نگاری حقیقی که خودش را چیز دیگری هم جا نمی‌زند، حداقل سرسوزنی صداقت دارد که آدم را مجاب کند؛ *مخمل آبی* که خودش را هنر جا می‌زند و اغلب منتقدان هم باورشان شده است، بی‌صداقتی و حماقت را هم علاوه بر رکاکت در نامهٔ اعمال خود دارد.

سایمن برعکس وال سروکار فیلم را با دگر- خودآزاری، چشم‌چرانی، همجنس‌گرایی پنهان و بت‌پرستی، چون ابزاری می‌بیند برای غافل‌گیر کردن، قلقلک دادن و برانگیختن تماشاچی به لحاظ جنسی. او اقدام لینچ را به بحث از آداب و رسوم شهرستان امریکایی متظاهرانه می‌داند و نظر می‌دهد که این آشغال به دلیل افول دانایی نزد منتقدان است که این همه هیاهو به‌پا کرده است، منتقدانی که برای مجلات عالمانه و روزنامه‌های خانوادگی می‌نویسند. سایمن در ادامه به نقد فیلم به لحاظ فیلمسازی و بازیگری می‌پردازد (ناشی‌گری و رنگ‌های نقاشانه).

بروس ویلیمسن در مجلهٔ *پلی بوی* فیلم را چندان هرزه‌نگارانه نمی‌داند، بلکه به خوانش فیلم چون متنی می‌پردازد که در ادامهٔ شهرت لینچ در مقام سازندهٔ فیلم‌های آیین قرار می‌گیرد. ویلیمسن با تأکید بر صحنه‌های دگرواقعی، عجیب

و غریب، مسحورکننده و آشکارا جنسی فیلم، نظر می‌دهد که فیلم به «ورطهٔ خشونت و ابتذال بی‌محل می‌غلتد» و لینچ «که می‌خواسته ببیند یک فیلمساز لاقید تا کجاها می‌تواند پیش برود» از هول هلیم توی دیگ افتاده است.

اندریافت مخمل آبی در یک ژانر فیلمی

منتقدان ضمن تلاش برای دادن معنایی به فیلم، در پی آن رفته‌اند که آن را درون یک ژانر اندریافت کنند. چنان که از واکنش‌هایی که ذکر شد برمی‌آید، فیلم را هرزه‌نگاری و در عین حال فیلم آیین خوانده‌اند. آن‌ها که فیلم آیین می‌خوانند از لینچ در مقام کارگردانی حرف می‌زنند که پیش‌تر سازندهٔ فیلم‌های آیین کلاسیک بوده است: *مرد فیل‌نما* و *کله پاک کن*.

منتقدان دیگری مثل کیل گفته‌اند گوتیک است، کمدی است، فیلم بزرگ شدن است و دگر واقع‌گرایانه. رابکین نظر می‌دهد که فیلم *نُوار* دههٔ هشتاد است، با همان شهرِ این گونه فیلم‌ها که درگیر چیزی می‌شود که به هیچ رو در مهار او نیست. کرلیس *مخمل آبی* را درون ژانر سنتی فیلم‌های شهرستانی اندریافت می‌کند و آن را چون ادامهٔ فیلم‌های دههٔ چهل فرانک کاپرا خوانش می‌کند.

ناتوانی منتقدان برای توافق بر سر ژانری که فیلم به آن متعلق است، تا اندازه‌ای به متن تناقض‌آمیز آن برمی‌گردد و به تصاویر چشم‌گیر جنسی و اُرتیکش. با اندریافت هر فیلم در یک ژانر، معانی از پیش رسمیت یافته را می‌توان بدان نسبت داد و بر اساس طریقت آن ژانر می‌توان فیلم را داوری کرد. فیلم لینچ آشکارا از طبقه‌بندی شدن سرباز می‌زند. از این رو به طرق چندگانه خوانش می‌شود. ولی واضح است که دست‌کم تعدادی از منتقدان در تفسیرهای خودگرایش به منفی (هرزه‌نگاری) دارند.

لینچ از مخمل آبی می‌گوید

لینچ دربارهٔ فیلمش چه می‌گوید؟

به یک لحاظ این همچنان یک فیلم وهمی است. مثل رویایی از هوس‌های غریب که در یک قصهٔ رازآمیز پوشیده شده است. کفگیر که ته دیگ وهم بخورد، ممکن است همچو اتفاقی بیفتد [...]

مخمل آبی سفری است به پشت رویهٔ شهرستان امریکایی، ولی کندوکاوی در نیمه هشیار هم هست، یا جایی که در آن با چیزهایی روبه‌رویی که معمولاً نیستی[...]

مخمل آبی فیلمی بسیار امریکایی است. ظواهر آن ملهم از دورهٔ بچگی من در اسپکین واشنگتن است. لامبرتن یک اسم واقعی است.

مثل این است که بپرسی اگر بدانید توی دنیا معتادانی هستند که برای پول آدم می‌کشند، می‌توانید خوشبخت باشید؟ سؤال ناجوری است. جهل واقعی موهبت است. موضوع *مخمل آبی* این است.

وقتی از لینچ خواسته می‌شود که فیلمش را درون یک ژانر اندریافت کند، اظهار می‌کند که «به نظر من فیلم ژانری نیست، *مخمل آبی* است ...» در پاسخ به مصاحبه‌کننده، رابکین، که می‌خواهد او را وادار کند تا فیلم را درون یک مقوله اندریافت کند، دربارهٔ ژانر آن چنین می‌گوید: «طوری دارید می‌گویید که انگار برای هر فیلم یک ژانر پیدا می‌شود که در آن بگنجد. ولی لازم نیست مطیع قواعد یک ژانر باشید. توی *مخمل آبی* خیلی چیزها هستند که خلاف بعضی از قواعدند و با این تشکیلات بهنجار جور نیستند.» وقتی از او می‌خواهند راجع به معنای فیلمش حرف بزند می‌گوید: «... فرقی نمی‌کند که من چه می‌گویم. مثل این است که یک بابایی را ۴۰۰ سال بعد از مرگش نبش قبر کنند و ازش راجع به کتابش سؤال کنند. کتابش چیزی است که آن‌جاست، حرفی هم که می‌زند، تغییری در آن نمی‌دهد... من فکر می‌کنم اگر بگذارند صادق باشید... آن وقت است که می‌شود در سطوح مختلفی درکش کرد که در عین حال درست هم هستند. به نظر من زندگی این‌جوری است، که می‌توانی مدام هر چه بیش‌تر ازش سردربیاوری و همیشه هم حس و حال غریبی داشته باشد.»

لینچ مثل یک نظریه‌پرداز معطوف به واکنش خواننده،

معنای فیلم را در تجارب تماشاگر از متن فیلم اندریافت می‌کند. برای او این فیلم وهم است، رویاست، جستجویی است در نیمه هشیار، بررسی آن چیزی است که همین زیر رویهٔ شهرستان‌های امریکایی می‌گذرد.

واکنش‌های تماشاگر

تماشاگران، همان گونه که انتظار می‌رود، بر اساس واکنش‌هایشان در قبال فیلم تقسیم‌بندی شده‌اند. مک گیگن و هاک به نمونه‌گیری از این واکنش‌ها دست زده‌اند:

- در شیکاگو دو مرد، وقت تماشای فیلم غش کردند.
- بیرون یک سینما در لس آنجلس، زنی که از فیلم متنفر بود با مرد غریبه‌ای که عاشق فیلم شده بود گلاویز شد، توافق کردند برگردند دوباره فیلم را ببینند وقضیه فیصله پیدا کرد.
- جاهای دیگر مردم خواهان پس‌گرفتن پول بلیط‌هایشان شده‌اند.
- تماشاگران از مشاهدهٔ برخی تصاویر جا خورده‌اند: گوش بریده، صحنه‌ای از بت‌پرستی دگر- خود آزارانه و زنی عریان و کتک خورده. یا از آدم بد مشمئزکننده و شرور فیلم (دنیس هاپر) که از طریق نقاب هلیوم استنشاق می‌کند، احساس انزجار کرده‌اند.
- حس می‌کردم منحرفم که دارم این فیلم را می‌بینم.
- از سینما که آمدم بیرون می‌خواستم خودم را بشویم.
- هیجان‌زده بودم. به کلی غرق فیلم شده بودم.
- وقتی می‌گویم شش بار فیلم را دیده‌ام، مردم بهم می‌گویند مریضی.
- وای، نزدیک بود دلم به هم بخورد.
- نمی‌دانم کدام بودارتر بود - خود فیلم یا مردمی که تماشایش می‌کردند.
- انگار یزمن راکول با هیرونیموس بوش ملاقات کرده باشد.

یک منتقد محلی فیلم (شمپین - اوربانا، ایلینویز) اظهار داشت: «عاشق این فیلمم. دیشب دوباره تماشایش کردم. همه چیز دارد، معما، فیلم نُوار، هیچکاک، وحشتناک، حاشیهٔ صوتی عالی، نورپردازی، فضا، این که چطور ساختار

نغمهٔ *مخمل آبی* ترانه را عوض کردند، و این که چطور تنش ایجاد می‌کند.»

این تفسیرها همان واکنش‌های تناقض‌آمیز منتقدان فیلم را نشان می‌دهد. به قول یکی از تماشاگران «یا عاشق این فیلم می‌شوی یا ازش نفرت پیدا می‌کنی.» تماشاگران معناهای فیلم را با حس‌هایی مرتبط می‌کنند که وقت تماشای فیلم بهشان دست می‌داده: حس انحراف، کثافت و مریضی. در سطرهای ذیل بحث آن را خواهم کرد که این وضعیت‌های متقابل و متعارض از تناقض‌ها و تنش‌هایی حکایت می‌کنند که در حیات پسامدرن متأخر امریکایی وجود دارند. *مخمل آبی* تمایلات و نرس‌هایی را برمی‌انگیزد که مرزهای واقعی و ناواقعی را در حیات هر روزهٔ معاصر در معرض دید می‌گذارند.

تفسیر خوانش‌های راهبر - واقع‌گرا

حالا معانی ذیل را می‌توان برای *مخمل آبی* برشمرد: هرزه‌نگاری، حکایت گناه و توبه، مثل هنر دینی، فیلم آیین، گوتیک، فیلم سن‌آوری، آشغال، اباطیل کسالت‌آور، فیلم نُوار، معمای جنایی، فیلم شهرستان؛ فیلم رویا، کمدی، دگرواقع‌گرایی، مهم‌ترین فیلم سال ۱۹۸۶. تفسیرهای متعدد فیلم حاکی و حامی دیدگاه کراسبرگ‌اند که می‌گوید: «معنای هر متن همواره عرضهٔ نبرد و تقلاست.»

در سطوح راهبر و واقع‌گرا (و توافقی)، دو خوشهٔ معانی و تفاسیر مورد اجماع به دست می‌آید: این فیلم یا هنر بسیار رفیع سینماست، یا آشغال است. یا فیلم سن‌آوری است و در ترسیم کردن شر، خشونت و جنسیت عنان گسیخته گرایش به فیلم‌های کلاسیک شهرستان دههٔ چهل دارد، یا این‌که اگر آشغال هم نباشد انحراف و هرزه‌نگاری است.

این دو خوشهٔ معانی راهبر، البته حکایت از تنش‌های درون فیلم می‌کنند؛ ولی از همه مهم‌تر حاکی از تمایلی پسامدرن به دیدن شر و در عین حال منزجر شدن از آن‌اند. خوانش‌های اخلاق محافظه‌کار به این ترتیب تمایل فرهنگ را به واپس‌زدن مضامین خشونت‌آمیز و جنسی حیات پسامدرن متحقق می‌کنند خوانش‌های اخلاقاً آزاداندیش، کیفیت‌های زیباشناختی فیلم را تشجیع می‌کنند و درون سنت کلاسیک فیلم دههٔ چهل و هنر نمادین و دینی متقدم‌تر اندریافتش می‌کنند. در عین حالی که فیلم این خوانش‌های تناقض‌آمیز را برمی‌انگیزد، شأن آیینی آن ارتقا می‌یابد. تماشاگران بیش از پیش به آن کشش پیدا می‌کنند؛ چرا که نمادگرایی فیلم و این تفسیرهای متقدم‌تر فرهنگی، معناهای عاطفی متضادی را برمی‌انگیزند. خوانش‌های مسلط فرهنگی، گذشته از چند استثنا، به رفتار خشونت‌آمیز متن فیلم با زنان نپرداخته‌اند.

خوانش مخمل آبی چون یک متن پسامدرن تناقض‌آمیز

حالا برمی‌گردم به نکات هشتگانهٔ تفسیری که پیش‌تر بسط داده شد: نشان خواهم داد که چگونه این فیلم تقلیدیه است، و مضحکه؛ و امحای مرزهای میان زمان حال و گذشته، عرضهٔ عرضه‌ناپذیر، خوار شمردن زنان، تهاجمی به نوستالژی و تهدیدی برای حیات امن طبقهٔ متوسط. خوانش‌های منفی و تناقض‌آمیزی را که از متن‌های پسامدرن به عمل می‌آید، تا حدی می‌توان در پرتو این ویژگی‌ها توضیح داد.

تقلیدیه و مضحکه، گذشته و حال

از همان صحنه‌های آغازین فیلم که با آسمان صاف آبی شروع می‌شوند و با گل‌های سرخ شاداب و شکوفا جلوی پرچینی سفید، تایک خودروی آتش‌نشانی متعلق به دههٔ چهل که روی گلگیرش سگی نشسته است و آهسته از خیابان پردرختی پایین می‌رود؛ و حاشیهٔ صوتی صدای بابی وینتن که می‌خواند: «او مخمل آبی پوشیده بود» فرا واقع‌گرایی فیلم، به خواننده علامت می‌دهد که این فیلم بناست مضحکه‌ای از فیلم‌های شهرستان دههٔ چهل باشد. در چهار صحنهٔ فیلم، خودروهایی نموده می‌شود متعلق به دهه‌های پنجاه، شصت و هفتاد که از خیابان‌های لامبرتن گذر می‌کنند. تجهیزات پیچیده و رایانه‌ای پزشکی متعلق به دههٔ هشتاد در اتاق بیمارستانی متعلق به اواخر دههٔ چهل نشان داده می‌شود و صحنه‌ای از یک فیلم دههٔ پنجاه به سرعت از قاب یک گیرندهٔ سیاه و سفید می‌گذرد. بچه‌های دبیرستانی با لباس‌هایی نشان داده می‌شوند که مربوط می‌شوند به سه دههٔ پیش. آن فیلمی است که شمایل‌های زمان گذشته را یادآور می‌شود و به سخره می‌گیرد و در عین حال با استقرار آن‌ها در زمان حال، انگار تکریمشان می‌کند. فیلم مرزهای میان زمان گذشته و حال را امحا کرده است. جفری، سندی، دارتی و فرانک چنان در فیلم حرکت می‌کنند که گویی خواب می‌بینند.

عرضه‌ناپذیر

ظرف سه دقیقه جفری گوش فاسد را در یک قطعه زمینی پیدا می‌کند. تماشاگر به درون گوش برده می‌شود. گوش پردهٔ سینما را می‌پوشاند. غرش‌ها و صداهای عجیبی شنیده می‌شود. در صحنه‌ای از این هم پیش‌تر، لینچ تماشاگر را

درون چمن می‌برد، جایی که پره‌های چمن به بلندی درخت‌های غول‌پیکر، پوشیده از حشرات درشت سیاه‌اند. فیلم از این خشونتِ درون طبیعت به سرعت می‌گذرد و می‌رسد به مناسک دگرـ خودآزارانهٔ میان فرانک و دارتی، و میان دارتی و جفری که پیش‌تر وصفش آمد. به نظر می‌رسد لینچ می‌خواهد این را پیش بکشد که خشونت و عرضه‌ناپذیر همه جا هست، نه فقط در طبیعت که در همسایگی کاشانه‌های طبقهٔ متوسط در لامبرتنِ ایالات متحده امریکا.

زنان

خوارداشتِ دارتی چون وسیله‌ای برای آموزش جنسی جفری به کار برده می‌شود. جنسیت ناب سندی در تقابل با انحطاط دارتی و تمایل بیمارگونهٔ او به آزار دیدن قرار می‌گیرد. با اندریافت زنان درون این هویت‌های متضاد و با تصویربرداری زننده از دارتی در صحنه‌هایی که عریان است، لینچ به نحوی توأمان و نمادین فیلم خود را له و علیه زنان از کار در می‌آورد. این است که زن مرسوم در هرزه‌نگاری آن‌سان را مضحکه می‌کند و در عین حال مؤید نگرشی سنتی به زن ناب زندگی امریکایی است: برخورد او با زنان شامل تمام تناقض‌هایی است که در دههٔ هشتاد نسبت به زنان به وجود آمده است.

نوستالژی

پیش‌تر بحث این را کردم که ***مخمل آبی*** دو صورت نوستالژی اندریافت می‌کند: امن و ناامن؛ و موسیقی راک اندرُل فیلم بر خشونت و ویرانگری دلالت می‌کند. لینچ راک اندرُل دههٔ پنجاه را در شخصیت دین استاکول مضحکه می‌کند و این را پیش می‌کشد که افراد با ماندن در اندرون این موسیقی، خطر شبیه شدن به استاکول (و فرانک) را بر خود هموار می‌کنند. راک اندرُل، معصومیت جوانی خود را در فیلم لینچ از کف می‌دهد. ولی با قاب گرفتن فیلم از صداهای راک آن را باب طبع نسل بزرگسالی از دههٔ هشتاد می‌کند که هنوز هم موسیقی صباوت خود را گرامی می‌دارد. انگار لینچ دارد می‌گوید این موسیقی چنان که می‌نماید معصومانه نیست. ولی حرف بیش از این‌هاست. لینچ با اندریافت صداهای جنسی راک در کانون فیلم خود، بحث آن را می‌کند که توهمات کانونی راک اندرُل (جنسیت و عشق حقیقی) باید زیسته شوند، تا افراد بتوانند هویت حقیقی جنسی و رمانتیک خود را در زندگی دریابند.

اشعار غنایی ترانهٔ روی اربیسن را با عنوان ***توی خواب‌ها*** در نظر بگیرید که در خشن‌ترین صحنه‌های فیلم خوانده می‌شوند:

لودهٔ شکلاتی که بهش می‌گویند [مرد] شنی
پاورچین می‌آید به اتاقم هر شب تا نور و پچ‌پچ بپاشد، همین
«بگیر بخواب. همه چیز روبه‌راه است.»
توی خواب‌ها بات قدم می‌زنم
توی خواب‌ها بات حرف می‌زنم
توی خواب‌ها همیشه مال منی
تا ابد توی خواب‌ها.

جفری عنان گسسته‌ترین خواب‌های جنسیش را با دارتی زندگی می‌کند، فقط برای آن‌که آخر فیلم پیش سندی برگردد و درون خواب‌ها [مرد] **شنی** می‌خواند.

سندی هم خواب می‌بیند. خواب دنیایی که تاریک بود «چون سینه سرخی نبود، ولی بعدش هزاران سینه‌سرخ آزاد شدند و نور خیره‌کنندهٔ عشق بود.» سندی این خواب را به جفری ربط می‌دهد و دوتایی جلوی کلیسا توی خودروی متوقف نشسته‌اند و صدای اُرگ از پس‌زمینه می‌آید. جفری خواب او را که می‌شنود می‌گوید: «خیلی نازی، سندی.»

در پایان فیلم سینه‌سرخی به سوی درگاه آشپزخانه پر می‌کشد؛ سندی روی خود را بالا می‌کند به سینه‌سرخ که کرمی به منقار گرفته است. لینچ همان‌گونه فیلمش را تمام می‌کند که شروع کرده است با طبیعت و خشونتش پیش چشم تماشاگر.

زمین پسامدرن

متون فرهنگی پسامدرن، همانند *مخمل آبی* تنش‌ها و تناقض‌هایی را بازتاب و بازتولید می‌کنند که تعریف‌کنندهٔ اواخر دههٔ هشتادند. این متن‌ها دنیاهایی غریب، التقاطی، خشونت‌آمیز و بی‌زمان را درون زمان حال اندریافت می‌کنند؛ گذشته را زنده نگه می‌دارند و در همان حال دست می‌اندازند. در پی راه‌هایی تازه برای عرضهٔ عرضه‌ناپذیر می‌گردند تا در هم‌شکنندهٔ مرزهایی باشند که محرمات را از هر روزه بیرون نگه داشته‌اند. با این حال در مجال بروز دادن به حواشی دیگرگون اجتماع، به لحاظ سیاسی موضعی محافظه‌کارانه می‌گیرند. چیزی از چشم پسامدرن نهان نمی‌ماند. ولی این چشم، با الهامات و شهودهای خود به هیچ رو هوای آن نمی‌کند که به نام آینده، گذشته را وانهد. چشم پسامدرن هراس‌آلوده به آینده نظر می‌کند و فناوری، خشونت بی‌مهار جنسی و نظام‌هایی سیاسی را می‌بیند که جهان را به هرز کشیده‌اند. در قبال این شهود سعی می‌کند در وهم‌ها و نوستالژی گذشته، حوزه‌های امنی برای فرار پیدا کند. خواب‌ها، راه حل پسامدرن برای زندگی در زمان حال‌اند.

به وارسی آینده بسنده نمی‌شود. هر روزه است که بدل به موضوع این فیلم‌های نوستالژی پسامدرن شده است. این شهرستان و آن شهرستان ندارد، ایالات متحدهٔ امریکا دیگر امن نیست. اوهام گذشته واقعیات حال شده‌اند. این واقعیت‌ها دیگر همه جا هستند. این فیلم‌ها با نشان دادن این امر، دهکدهٔ جهانی را از این هم که هست کوچکتر می‌کنند. حالا اسمش را لامبرتن گذاشته‌اند. دنیایی که خواب‌ها از آن ساخته شده‌اند. شهرستان ما پر از آدم‌های خوب، مثل جفری بومان و سندی است. در لامبرتن خواب‌های خوب و بد آن‌ها صادق از آب در می‌آیند، در این شهرستانِ قصه‌های پریان، افراد به مسایلی برمی‌خورند و با کمک مأموران برقراری نظم و قانون کهنه شده حلشان می‌کنند. چشم‌انداز پسامدرن و مردمان آن آکنده از امید است. با شهودهای شیزوفرن خود می‌دانند که آخر سر همه چیز درست می‌شود؛ و چنین هم هست. اشرار یا می‌میرند یا اصلاح می‌شوند. قهرمانان مرد مرزهای اخلاقی را زیرپا می‌گذارند ولی برمی‌گردند خانه، پیش پدر و مادر. و در پایان این که این فیلم‌ها قصه‌های خود را بر اساس افراد و اوهام افراد خلق می‌کنند. بدین طریق اسطورهٔ طبقهٔ متوسط از فرد را زنده نگه می‌دارند. شخص پسامدرن همچنان از خلال عینک یک مسلک سیاسی قرن نوزدهمی ـ یا اوایل قرن بیستمی ـ با دنیا مواجه می‌شود. شاید کارکرد اصلی فیلم نوستالژی دههٔ هشتاد این باشد. همچنان که نظام سیاسی جهان بیش از پیش خشونت‌آمیز و محافظه‌کارانه می‌شود، نیاز به متن‌های فرهنگی که پی‌گیر عناصر کلیدی یک اقتصاد سیاسی محافظه‌کارانه باشند، افزایش می‌یابد. به نظر می‌رسد افراد پسامدرن خواهان فیلم‌هایی چون *مخمل آبی* هستند، از آن رو که جنسیت، اساطیر، خشونت و سیاست خویش را همزمان در آن پیدا می‌کنند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی